DIRK NIEFANGER

COLBERG

Kontext, Poetik und Struktur von Paul Heyses Geschichtsdrama

Paul Heyse (15. März 1830 – 2. April 1914)[1] war der erste deutsche Dichter, der 1910 nach dem Historiker Theodor Mommsen und dem Philosophen Rudolf Eucken den Literaturnobelpreis erhielt. Zu Lebzeiten galt er als einer der bekanntesten, einflussreichsten und in vieler Hinsicht maßstabsetzenden Autoren. Er bekam für sein Schaffen zahlreiche Auszeichnungen. 1910 wurde Heyse geadelt, nutzte aber den Titel als liberaler Bürger nicht. Sein umfangreiches Werk umfasst rund 180 Novellen, sechs Romane, rund 70 Dramen, eine Fülle von Gedichten und eine Autobiographie. Auch für die in den Bürgerhäusern sehr verbreitete Liedkultur seiner Zeit war Heyse enorm wichtig. Heyse, Sohn des Berliner Hauslehrers der Familie Mendelssohn Bartholdy, zählt neben Heine, Mörike und Rückert zu den meistvertonten deutschen Lyrikern überhaupt. Seine Werke wurden in alle europäischen Hauptsprachen, selbst ins Esperanto übersetzt. Als Übersetzer und Vermittler italienischer Literatur, als Herausgeber (*Deutscher Novellenschatz*), Mitglied der avantgardistischen Berliner Dichtervereinigungen *Tunnel über der Spree* und *Rütli* sowie als Haupt des Münchner Dichterkreises *Die Krokodile* entfaltete Heyse über sein eigenes dichterisches Schaffen hinaus zusätzlich eine breite literarische und kulturpolitische Wirkung. Sein begnadetes Kommunikationstalent

1 Einen einigermaßen aktuellen Überblick über die Heyse-Forschung bieten der Sammelband Paul Heyse. Ein Schriftsteller zwischen Deutschland und Italien, hg. von Roland Berbig und Walter Hettche, Frankfurt a.M. 2001 sowie der Ausstellungskatalog Paul Heyse. Münchener Dichterfürst im Bürgerlichen Zeitalter, hg. von Sigrid von Moisy und Karl Heinz Keller, München 1981 und die Monographie von Urszula Bonter, Das Romanwerk von Paul Heyse, Würzburg 2008. Vgl. auch: Werner Martin, Paul Heyse. Eine Bibliographie seiner Werke, Hildesheim u. a. 1978. Eine erste Information über den Dichter bietet: Urszula Bonter, »Paul Heyse. Hofdichter und Publikumsschriftsteller«, in: Die höchste Ehrung, die einem Schriftsteller zuteil werden kann. Deutschsprachige Nobelpreisträger für Literatur, hg. von Krzysztof Ruchniewicz und Marek Zybura, Dresden 2007, S. 61–88. Schwerpunkt der aktuellen Heyse-Forschung ist das erzählerische Werk des Dichters. Vgl. zuletzt die umstrittene Stilkritik von Wolfgang Beutin, Preisgekrönte. Zwölf Autoren und Autorinnen von Paul Heyse bis Herta Müller. Ausgewählte Werke, sprachkritisch untersucht, Frankfurt a.M. 2012, zu Heyse vgl. S. 31–53.

© 2016 Dirk Niefanger, Publikation: De Gruyter und Wallstein Verlag
DOI https://doi.org/10.46500/11046543-012 | CC BY-NC-ND 4.0

und seine offenbar gewinnende wie geschickte Persönlichkeit bewirkten, dass Heyse in zeitgenössischen Kulturzirkeln mitunter als »Mittelpunkt der Unterhaltung«, wie Theodor Fontane sich erinnerte, galt: »Er durfte alles sagen, Richtiges und Falsches. Sein rein auf die Sache gerichteter Eifer, dazu die Eleganz der Form, söhnten mit jedem Inhalt aus.«[2] Fontane postulierte 1890 gar, dass Heyse sehr wahrscheinlich seiner Epoche später den Namen geben werde und dass in der Literaturgeschichtsschreibung auf das Goethe'sche Zeitalter ein Heyse'sches Zeitalter folgen werde.[3] Doch gerade weil Heyse als so genannter »Dichterfürst«,[4] Kunstpapst und vielfältig aktiver Förderer geradezu prototypisch die deutsche Literatur des späten poetischen Realismus repräsentierte, verblasste sein Nachruhm durch die gesellschaftlichen und ästhetischen Umbrüche nach 1918 rasch. Schon die Naturalisten, endgültig dann die späteren Generationen, sahen in ihm nur noch den Vertreter einer konservativen Welt von gestern.

Novellist oder Dramatiker

Obwohl Paul Heyse heute fast nur noch als Novellist oder Novellentheoretiker (so genannte Falkentheorie) bekannt ist, galt seine eigentliche Liebe zweifellos dem Drama.[5] In einem Brief an den großen Erzähler Theodor Storm schreibt Paul Heyse etwa:

> O Liebster, [...] zu denken, daß ich von Hause aus nur ans Drama gedacht habe und hernach noch Gott danken mußte, für einen leidlichen Novellisten gehalten zu werden! In diesem Genre kann man freilich auch das Höchste und Feinste der Kunst leisten, aber es ist doch nicht mein eigentliches Leben darin.[6]

Zwar erkennt Heyse das Kunstgemäße der seinerzeit sehr erfolgreichen Gelegenheitsliteratur ›Novelle‹ an und akzeptiert auch sein eigenes Talent für diese epische Kleinform, doch besteht er dem Freund gegenüber auf einer Lebensbegeisterung für die Bühne und die dramatische Kunst, die in der Hierarchie der Gattungen auch im späten neunzehnten Jahrhundert ganz oben stand. Heyses

2 Theodor Fontane, »Aufsätze zur Literatur«, hg. v. Kurt Schreinert, München 1963, S. 96.

3 Vgl. Hugo Aust, »Kulturelle Traditionen und Poetik. Fontane und Heyse«, in: Fontane Handbuch, hg. von Christian Grawe und Helmuth Nürnberger, Stuttgart 2000, S. 331–333.

4 Hans Klumbies, Paul Heyse war der letzte Dichterfürst Deutschlands, 2010, http://www.wissen57.de/paul-heyse-war-der-letzte-dichterfurst-deutschlands.html (21. 01. 2016).

5 Vgl. Erich Petzet, Paul Heyse als Dramatiker, Stuttgart 1904.

6 Paul Heyse an Theodor Storm, 26. 11. 1880, in: Paul Heyse. Münchener Dichterfürst, S. 117.

Bekenntnis zum Drama ist deshalb bemerkenswert, weil sein Können in diesem Gebiet, insbesondere sein dramaturgisches Gefühl, durchaus umstritten war. Gottfried Keller verweist in einem Brief an Theodor Storm auf »Paul Heyses dramatischen Unstern« und vermerkt, dieser habe beim Drama »keine glückliche Hand mit den Stoffen« gehabt.[7] Die Reaktionen der zeitgenössischen Kritik und der Theaterdirektoren entsprachen im Großen und Ganzen diesem Urteil. Kaum eines seiner sprachlich anspruchsvollen Stücke fand seinen Weg ins Theaterrepertoire. Storm konstatiert, dass die Dramen eher fürs Lesen als für die Bühne geeignet seien.[8]

Heyse selbst sah – trotz seiner Erfolge – das Novellenschreiben nur als schnöden Broterwerb. So vermeldete er 1865 an den Grazer Bibliothekar und Dichter Faust Pachler:

> Mich hat allerdings die Sorge um die Küche zum Novellisten gemacht (!), was ich sonst schwerlich geworden wäre, und jetzt, da ich es nicht mehr nötig habe, auch nicht zu bleiben gedenke. Ich war aber freilich jünger und ließ mir diese sehr bedingte Form als Vorschule zum Drama gefallen. Man lernt dort charakterisieren und die Erfindung im Kleinen.[9]

Max Kalbeck, der Herausgeber des Briefwechsels mit Gottfried Keller, spricht in diesem Zusammenhang nicht ganz unrichtig von einem »Mangel an Selbsterkenntnis«.[10] Mit gewissem Recht verweist er darauf, dass Heyses Dramen narrative Züge aufweisen würden. So wähle er meist eher epische Stoffe und gestalte die Dialoge nicht nach Bühnenwirksamkeit, sondern nach ästhetischen Vorlieben. In ähnlicher Weise hat sich mehrfach die Wiener Schauspielerin Julie Rettich geäußert.[11] Auch Heinrich von Treitschke argumentiert so.[12] Adolf Bartels räumt in seiner *Geschichte der deutschen Literatur* – ein Jahr vor der Vergabe des Nobelpreises an Heyse – bei aller Kritik immerhin ein gewisses Gespür für theatrale Effekte ein:

> Wirklichen dramatischen Geist findet man denn bei Heyse auch nirgends, wohl aber war er […] gar kein übler Theaterdichter, d. h. er konnte gewisse

7 Gottfried Keller an Theodor Storm, in: ebd., S. 117.
8 Vgl. Theodor Storm an Gottfried Keller, 14. –22. 12. 1880, in: ebd., S. 113.
9 Paul Heyse an Faust Pachler, 1865, zit. nach: Paul Heyse und Gottfried Keller im Briefwechsel, hg. v. Max Kalbeck, Hamburg u. a., 1919, S. 145.
10 Max Kalbeck, [Kommentar], in: ebd., S. 145.
11 Vgl. Paul Heyse, Münchener Dichterfürst, S. 113.
12 Vgl. Heinrich von Treitschke, »Ludwig der Bayer. Schauspiel von Paul Heyse«, in: Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst 21 (1862), S. 412–424, hier S. 416.

> Theaterwirkungen ziemlich sicher erreichen, versagte nur da, wo der eigentliche Dramatiker seine Stärke hat: in der Ausbildung echter Konflikte und der dramatischen Gestaltung der Charaktere, die bei ihm immer Intention bleiben, so interessant sie auch angelegt sind und so poetisch sie reden.[13]

Bartels Charakterisierung entspricht cum grano salis dem zeitgenössischen Urteil: Heyse gelinge keine Konfliktsteuerung und scheitere bei der antagonistischen Gestaltung der Figuren; seine poetische Sprache und seine Theaterideen seien aber hervorzuheben. Nun sind solche Aussagen in gewisser Weise auch Geschmacksurteile, die durch allzu starre Gattungsvorstellung oder zeittypische Bühnengepflogenheiten geprägt sein mögen. Doch zeigt die eher mäßige Bühnenpräsenz der über 60 Dramen Heyses und sein vergleichsweise großer Erfolg als Novellist – wenn man so will empirisch –, dass Heyse eher mit seinen Erzählungen als mit seinen Schauspielen den Publikumsgeschmack des späten neunzehnten Jahrhunderts traf. Hinzu kamen die Zensurprobleme bei seinem späten Drama *Maria von Magdala*.[14] Gottfried Keller berichtet er schon 1878, dass »das Dramenschreiben« eigentlich »die brotloseste unter meinen Künsten« sei.[15] Tatsächlich kann man einen gewissen Zusammenhang zwischen den epischen Verfahren eines Dramas und seiner Rezeptionsweise sehen.[16] Mit anderen Worten: die schon von Zeitgenossen bemerkte epische Tendenz[17] vieler, insbesondere historischer Dramen Heyses legt nahe, sie weniger als Aufführungsgrundlagen, denn als Lesedramen im weiteren Sinne zu verstehen. Sie dienen in erster Linie einer Lektüre, die eine Aufführung beim Lesen antizipiert.[18]

Einen beachtlichen Anteil an den Schauspielen Heyses nehmen die Geschichtsdramen ein. Thematisch reichen sie von antikisierenden Stoffen –

13 Adolf Bartels, Geschichte der deutschen Literatur. In zwei Bänden, Leipzig 1909, Bd. 2, S. 632.

14 Vgl. ausführlich: Andreas Pöllinger, Der Zensurprozeß um Paul Heyses Drama *Maria von Magdala* (1901–1903). Ein Beispiel für die Theaterzensur im Wilhelminischen Preußen, Frankfurt a.M. u. a. 1989.

15 Heyse an Keller, 27. 11. 1878, in: Paul Heyse und Gottfried Keller im Briefwechsel, S. 144.

16 Zum hier verfolgten Gedanken vgl. Alexander Weber, Episierung im Drama, Diss. Erlangen 2014 (erscheint vsl. 2016).

17 Vgl. etwa Erich Petzet, Paul Heyse als Dramatiker.

18 Zum hier zugrunde gelegten Verständnis eines ›Lesedramas‹ vgl. mein DFG-Projekt *Lesedrama der Frühen Neuzeit (1500–1730)*, wiss. Mitarbeiter: Alexander Weber. Ausgehend von einem differenzierten Begriff ›Lesedrama‹ setzt es sich kritisch mit der Meinung auseinander, im Bereich des Dramas herrsche ein Primat der Aufführung und der Dramentext sei nur eine ›Schwundstufe‹ zu diesem. Gezeigt werden soll hingegen, dass gedruckte Dramentexte schon seit der Renaissance als selbstständige (Buch-)Medien mit spezifischen Dispositiven anzusehen sind.

Meleager (1854), *Hadrian* (1865)[19] – über Themen der (preußischen) Nationalgeschichte – *Colberg* (1865), *Graf Königsmarck* (1877) – bis hin zu eher regionalgeschichtlich relevanten Stoffen – *Ludwig der Baier* (1862) und vor allem *Hans Lange* (1864). Letzteres hatte neben *Colberg* offenbar den größten Bühnenerfolg.[20]

Zur Poetik des Geschichtsdramas in Heyses Umfeld

Das Geschichtsdrama gehörte im neunzehnten Jahrhundert einerseits zu den zweifellos angesehensten, andererseits aber auch zu den vermutlich am häufigsten diskutierten Gattungen. So setzt sich eines »der im letzten Jahrhundertdrittel« – also der Zeit, in der Paul Heyses *Colberg* erscheint – »meistgelesenen Standartwerke der Literaturtheorie«, Rudolf Gottschalls *Poetik. Die Dichtkunst und ihre Technik vom Standpunkte der Neuzeit* (1858, 2. Aufl. 1870), vehement für eine »Professionalisierung der Geschichtsdramatik aus nationalpolitischem Interesse« ein.[21] Sicher klingt es heute reichlich befremdend, wenn Gottschall – gut hegelianisch – verlangt, die Dramen sollten »stets die Menschwerdung des Weltgeistes in einem Einzelnen« darstellen.[22] Er meint, dass sich historische Ideen in den Handlungen Einzelner zeigen lassen, obwohl natürlich die Gefahr bestehe, dass »die Helden« sich »in das Princip […] verflüchtigen, das sie vertreten.«[23] Später wird Jacob Burckhardt, der Heyse-Freund und Nietzsche-Kollege, in seinen *Weltgeschichtlichen Betrachtungen* (als Vorlesung *Über das Studium der Geschichte*, 1868–1872) genau darauf beharren: Der wirklich gute Historiker »findet und empfindet« wie der Poet »durch eine einfache Funktion seines Geistes das Allgemeine im einzelnen«.[24] Damit variierte er die aristotelische Vorstellung, dass in der »Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsthafteres« als in der Geschichtsschreibung zu finden sei, weil »die Dichtung […] mehr das Allge-

19 »Nach unserem Empfinden das tiefste und ergreifendste aller dramatischen Werke Heyses«, schreibt der zeitgenössische Novellist und Literaturhistoriker Adolf Stern. Vgl. ders., »Die Deutsche National-Literatur vom Tode Goethes bis zur Gegenwart«, in: August Friedrich Christian Vilmar, Geschichte der Deutschen National-Literatur, 23. vermehrte Auflage, Marburg und Leipzig 1890, S. 489–715, hier S. 616.

20 Vgl. Adolf Bartels, Geschichte der deutschen Literatur, S. 631.

21 Claudia Stockinger, Das 19. Jahrhundert. Zeitalter des Realismus, Berlin 2010, S. 191.

22 Rudolf Gottschall, Poetik. Die Dichtkunst und ihre Technik. Vom Standpunkte der Neuzeit [1858], 2. Aufl., Breslau 1870, Bd. 2, S. 224.

23 Ebd.

24 Jacob Burckhardt, Weltgeschichtliche Betrachtungen, hg. v. Rudolf Marx, Stuttgart 1978, S. 20.

meine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere« mitteile.[25] In diesem Sinne argumentiert auch Gottschall, wenn er fordert, dass das Geschichtsdrama nicht einfach historisieren dürfe, sondern die Relevanz des Dargestellten in den Handlungen der Figuren für die Gegenwart sichtbar machen müsse. Diese Bindung des Historischen an Problemzusammenhänge des Gegenwärtigen nennt Gottschall ›politisch‹:

> Nach dem Inhalte ist die moderne Tragödie eine *historische* oder *bürgerliche*. D[ie][26] Aufgabe der Gegenwart ist, die historische Tragödie zur politischen, die bürgerliche zur sozialen zu erheben. Wir verstehen hier das Wort ›politisch‹ nicht im Sinne der Tagestendenzen, sondern wir meinen damit nur, daß der Stoff einer geschichtlichen Tragödie sich um staatliche Konflikte […] drehe, welche von Interesse für die Gegenwart sind, daß man nicht historische Stoffe aus der Zeit Attila's und Alarich's, der Karolinger und Kapetinger wähle, sondern aus Epochen, die unserer Zeit nahe verwandt sind, oder in denen sie unmittelbar wurzelt.[27]

Gottschalls Konzept der politischen Tragödie geht auf Johann Jacob Bodmers Artikel *Politisches Trauerspiel* in Johann Georg Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* (1771–1774) zurück.[28] Der Artikel korrespondiert mit dem Titel einer kurz vorher publizierten Sammlung von Geschichtsdramen des Schweizers, die in der Einleitung Sulzers zu Bodmers Text erwähnt wird.[29] In diesem Artikel werden erstmals Geschichtsdramen wie *François II. Roy des France* (1747, 2. Aufl. 1768) von Charles-Jean-François Henault[30] und vor allem *Götz von Berlichingen* (1771) »von einem unbekannten Verfasser« gelobt. Goethes zuerst anonym veröffentlichtes Stück sei »ein neues Drama, gerade wie Henault es wünschet.«[31]

25 Aristoteles, Poetik. Griechisch/deutsch, übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, Kapitel 9.

26 Im Original: »Der«.

27 Rudolf Gottschall, Poetik, S. 243.

28 Vgl. [Johann Jacob Bodmer], »Politisches Trauerspiel« [1771], in: Johann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, Leipzig 1771–1774, Bd. 3, S. 592–597.

29 Vgl. [Johann Jacob Bodmer], Politische Trauerspiele […] [3 Bde.], Zürich 1768–1769. Zum Folgenden vgl. Dirk Niefanger, Geschichtsdrama der Frühen Neuzeit. 1495–1773, Tübingen 2005, bes. S. 283–287 und als theoretischer Hintergrund zur Gattung ›Geschichtsdrama‹ auch S. 1–56.

30 Das fünfaktige Lesedrama *Françoise II.* (1747) des französischen Historikers Charles-Jean-François Henault (1685–1770) bemüht sich um eine genaue Darstellung der historischen Ereignisse. Von ihm stammt auch das mehrfach übersetzte Geschichtswerk *Nouvel abrégé chronologique de l'histoire de France* (1744, 2. Aufl. 1746, 3. Aufl. 1749).

31 [Johann Jacob Bodmer], Politisches Trauerspiel, S. 593 (Einleitung von Sulzer).

Bodmer setzt sich allerdings insofern von Henaults Königsstück ab, als er ein Trauerspiel »für freye Staaten« favorisiert. Dem Vorbild der Athener Demokratie folgend, »behandelt« man in republikanischen Stücken die »Angelegenheiten der Staaten«. Sie »werden in den heutigen Republiken die Dienste thun, die sie in den alten gethan haben«. Sie übernähmen die Verantwortung für die politische und sittliche Erziehung der Bürger. Das politische Trauerspiel versuche vor allem »Patriotisme, Naturrechte, Staatsbegriffe, populäre Empfindungen, einzuprägen.«[32] Wirkungsvoll sei die Präsentation ›starker Seelen‹ in »heroischen Zeiten«.[33] Das Theater mit seinen begrenzten Möglichkeiten sei indes ungeeignet historische Szenarien zu vermitteln. Deshalb spricht sich der Schweizer für ein Theater der »Phantasie«, also für das Lesedrama aus.[34] Dieses brauche sich auch »um den guten Ton und die Laune der Logen und des Parterre nicht bekümmern«.[35]

Ganz explizit wird diese spezifische Vorstellung einer adäquaten Dramenrezeption in Heyses Hoffnung, dass sein auf der Bühne nicht sonderlich erfolgreiches Geschichtsdrama *Ludwig der Baier* (1862)[36] »in bayerischen Schulen« als Pflichtlektüre eingeführt werde.[37] Heyses Geschichtsdrama handelt von Streit und schlussendlicher Versöhnung zweier Jugendfreunde. Der Wittelsbacher Ludwig (1281–1347) teilt am Ende mit dem Habsburger Friedrich dem Schönen (1289–1330) die deutsche Krone. Unterstellt wurde dem patriotischen Stück, dass es als »ein wirkliches und wahrhaftiges königlich bayrisches Nationaldrama« konzipiert worden sei.[38] Die eher affirmative Behandlung des Stoffes legt dies durchaus nahe; so huldigt es recht deutlich der bayerischen Monarchie, auch wenn der Herrscher als jemand dargestellt wird, der zu Kompromiss und Machtverzicht aus pragmatischen Gründen bereit ist, nämlich wenn es die politische Situation erfordert und vor allem, wenn es den Frieden im Land befördert.

Der berühmte Historiker und Politiker Heinrich Gotthardt von Treitschke (1834–1896)[39] ordnet das Geschichtsdrama in seiner ausführlichen Rezension in die von Gottschall aktualisierte Auseinandersetzungen um das politische Trau-

32 Ebd., S. 594.
33 Ebd., S. 596.
34 Ebd., S. 595.
35 Ebd.
36 Vgl. Paul Heyse, Ludwig der Baier. Schauspiel in fünf Akten, Berlin 1862.
37 Der Briefwechsel von Jakob Burckhardt und Paul Heyse, hg. v. Erich Petzet, München 1916, S. 108.
38 Heinrich von Treitschke, Ludwig der Bayer, S. 417.
39 Heinrich von Treitschke war seit 1858 Herausgeber der Preußischen Jahrbücher. 1873 wurde er Nachfolger auf dem Lehrstuhl Leopold von Rankes in Berlin und damit gewissermaßen der wichtigste Historiograph Preußens. Treitschke war auch dichterisch und in der literarischen Essayistik tätig. Seine antisemitischen Äußerungen aus dem Jahr 1879 (»Die Juden sind unser Unglück.«) haben das Bild Treitschkes bis heute geprägt.

erspiel ein. Die in Treitschkes Kritik prominent verwendete Bezeichnung »Politische Dramen«[40] für Stücke wie Heyses *Ludwig der Baier* verweist unzweideutig darauf. Wie Gottschall hat auch der Historiker erhebliche Vorbehalte gegen eine politisch tendenziöse Literatur, von der das Geschichtsdrama als ein politisch wirkendes abgesetzt werden müsse. Dichtungen, die sich in den Dienst der Tagespolitik stellen, erscheinen ihm als »Selbstmordversuche der Poesie«. Der »schwere Ernst der staatlichen Arbeit«[41] verbiete jede leichtfertige Parteinahme, sei sie auch als patriotische Huldigung an die Herrschaft gedacht.

Um der Komplexität des Politischen gerecht zu werden, hätte Heyse in seinem *Ludwig*-Drama den Helden als »Vorkämpfer der bürgerlichen und nationalen Gewalten wider den Adel, den Reichsfeind und den Stuhl von Rom«[42] darstellen können. Dann wäre er dem Publikum durch »Kraft und Größe« nahegebracht worden.[43] Dass Heyse stattdessen ein »Drama der Freundschaft«[44] geschaffen habe, zeige einen »Anhänger jener abstracten Aestetik, welche immer wieder versichert, der Dichter könne nur das ›Reinmenschliche‹ schildern – als ob die staatlichen Gedanken unmenschlich wären.«[45] Insofern erscheint Treitschke das Verhältnis von ästhetischem Forminteresse und politischer Botschaft als Kernproblem des Geschichtsdramas. Denn in der Moderne habe »die politische und wirtschaftliche Arbeit den Formsinn« verkümmern lassen.

> Patriotische Stoffe, ruft man, soll der Dichter wählen [...], weil auch die Kunst den patriotischen Zwecken des nationalen Interesses dienen müsse. Politische Dramen, heißt es, wollen wir schauen, nicht weil in den großen staatlichen Kämpfen die Leidenschaft in den gewaltigen Formen erscheint, sondern weil die Bühne ihr Scherflein beisteuern müsse zur politischen Volksbildung.[46]

Geschichtsdramen dürfen also nicht auf ein historisches Lehrstück reduziert werden, das die Fakten ohne analytischen Sinn präsentiert. Vielmehr soll der moderne Dichter – so die deutlich historistische Position Treitschkes – durch die ästhetische Gestaltung seiner Texte den geschichtlichen Gehalt, den historischen Sinn des dramatisierten Geschehens vermitteln:

40 Heinrich von Treitschke, Ludwig der Bayer, S. 413.
41 Ebd.
42 Ebd., S. 417.
43 Ebd.
44 Ebd.
45 Ebd., S. 418.
46 Ebd., S. 413.

> Wer es wagt, die harten und rauhen Kämpfe der geschichtlichen Welt poetisch zu verklären, von ihm fordern wir auch den Muth und die Kraft, daß er den politischen Gehalt der Geschichte erfasse, den menschlichen, jedes Herz ergreifenden Sinn des staatlichen Lebens verstehe und verkörpere.[47]

Hieran scheitere Heyse, wenn er – durchaus anders als die Tendenzdichter – auf die ästhetische Konstruktion setze, dabei aber die politische Durchdringung seines Stoffes vernachlässige. Treitschke votiert für eine möglichst objektive Geschichtsdarstellung im Sinne Rankes, die es mit der Analyse der politischen Ideen, die der Geschichte inhärent seien, zu verbinden gälte – insbesondere im Geschichtsdrama.

> Will ein Dichter in einem historischen Drama diese politischen Ideen ängstlich umgehen, dann rächt sich die Geschichte, dann verfällt er nur um so sicherer in die trockenste Nüchternheit, [...] in die Langeweile einer ärmlichen Chronik. Für diese Wahrheit gibt Heyse's Ludwig der Bayer ein unwidersprechliches Zeugnis.[48]

Die Langeweile solcher Geschichtsdramen rühre also aus der fehlenden dramatischen Spannung, welche die Ideen des Politischen auch für das heutige Publikum sinnfällig machen könnten. Breites chronologisches ›Erzählen‹ der Ereignisse auf der Bühne[49] wirke hingegen undramatisch. Heyse rede »zum Hirn statt zum Herzen« des Rezipienten.[50] Sein Drama sei für die Bühne daher ungeeignet. Denn »unsere Tage der hellen Bildung ertragen und glauben« eine solche uns fremd wirkende Evokation des Mittelalters »nur, wenn sie von der ›erzählenden‹ Dichtung in eine duftige Ferne gerückt wird. Vor den greifbaren Gestalten der Bühne aber rufen wir alle: ›das ist unmöglich!‹«[51] Treitschke stellt seine Forderung einer politischen Geschichtsdramatik der poetischen Verklärung des Historischen in Heyses Dramen entgegen.

Damit trifft Treitschke – bei aller Polemik seiner Rezension – recht genau das Konzept von Heyses Geschichtsdramatik. Ihm scheint es mehr um die Poetisierung des Historischen als um seine aktualisierende Dramatisierung zu gehen. So beklagt er in zwei bekannten Kunstepigrammen die Verrohung der Bühne einer-

47 Ebd., S. 418.
48 Ebd.
49 Vgl. ebd., S. 420.
50 Ebd., S. 412.
51 Ebd., S. 424.

seits und die Diskrepanz zwischen poetischer Autorintention und der Selbstsucht der Theateraktanten andererseits:

Auf unsern Bühnen hat Ungeschmack
Die holde Muse vertrieben.
Sie spielen dir auf dem Dudelsack,
Was du für Flöte geschrieben.

Der echte Mime haßt, das merke,
Des echten Dichters Genius.
Er macht sich nichts aus seinem Werke,
Aus dem nicht er erst etwas machen muß.[52]

Heyse hat seine Variante des Geschichtsdramas nicht nach dem Muster eines historischen Dramas konzipiert, das als Antwort auf Gegenwartskonstellationen gedacht ist. Zwar waren Dramen wie Goethes *Götz von Berlichingen*, Kleists *Die Hermannsschlacht* oder Schillers *Wallenstein* – wie Heyses Geschichtsdramen – auch nicht unbedingt für einen Bühnenerfolg geschrieben worden, doch orientierten sie sich deutlich an einer Gegenwart, die in der Darstellung des Vergangenen sichtbar werden sollte. Friedrich Sengle hat diesen Typus des Geschichtsdramas ausführlich analysiert.[53] Er lässt sich auf wenige Komponenten reduzieren: Die Dramen folgen im Prinzip möglichst genau den historischen Ereignissen. Im Sinne des zeitgenössischen Historismus gehen die Dramen von der Möglichkeit aus, dass Geschichte über Quellen weitestgehend rekonstruiert werden kann. Hinzu kommt eine dramaturgisch gerechtfertigte Verlebendigung oder Psychologisierung der Helden im Sinne Shakespeares, ohne die Historizität überlieferter Figuren in Frage zu stellen. Die so sichtbar werdenden Ideen, Umbrüche oder Konstellationen der Geschichte bieten Bezugsmöglichkeiten auf die Gegenwart und erschaffen Erwartungshaltungen an die Zukunft.[54]

52 Paul Heyse, »Sprüche«, in: Neues Münchner Dichterbuch, hg v. dems., Stuttgart 1882, S. 159–169, hier S. 167.

53 Vgl. Friedrich Sengle, Das historische Drama in Deutschland. Geschichte eines literarischen Mythos, 3. Aufl., Stuttgart 1974. Zu Heyses Geschichtsdramen vgl. auch Christiane Ullmann, »Paul Heyses historische Volksstücke«, in: Seminar. A Journal of Germanic Studies 31,4 (1995), S. 314–330.

54 Vgl. Klaus-Detlef Müller, »Das Problem der Zeitebenen im modernen deutschen Geschichtsdrama«, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch (Görres-Gesellschaft) NF 28 (1987), S. 211–226 und Wolfgang Düsing, »Einleitung. Zur Gattung Geschichtsdrama«, in: Aspekte des Ge-

Friedrich von Raumer, neben Ranke vermutlich einer von Heyses Lehrern in Berlin, geht in seiner Akademierede *Über die Poetik des Aristoteles und sein Verhältniss zu den neuern Dramatikern* eigenes auf das »Verhältnis der Dichtkunst zur Geschichte« ein.[55] Hier konstatiert er ganz im Sinne von Heyses Konzept einer Poetisierung des Geschichtlichen im Drama, dass die »Geschichte nicht unpoetisch« sei, »weil sie wahr ist, sondern oft unendlich poetischer als die willkürlichen Erfahrungen schwacher Dichter; […]. Der Gegensatz zwischen Geschichte und Poesie ist also kein unbedingter.«[56] Die »ächte Geschichte«, so Raumers These, könne »die Form eines Kunstwerks haben«,[57] weil Historiographie nicht mehr als ein allein chronologisches Verfahren angesehen wird, sondern als eines, das auswählt, erzählt und konstruiert.[58] Raumer fasst später in diesem Sinne das ideale Geschichtsdrama (paradigmatisch im Hinblick auf Stücke von Ludwig Vitet) zusammen:

> Alles ist darin Geschichte, und zugleich alles Poesie. Der Geschichtsforscher könnte jeden Gedanken, jedes Gefühl, jedes Wort beschwören, und diese Kraft der historischen Wahrheit erscheint doch überall wiedergebohren und dichterisch verklärt durch den seltenen Genius des Verfassers. Die Personen treten mit der Kraft des frischen Lebens vor Augen; das Kleinste und Einzelste, was von ihnen berichtet wird, ist mit dem Größten und Folgereichsten ungemein geschickt in Verbindung gesetzt.[59]

Wie Treitschke fordert Raumer die Kraft des Lebendigen als Moment der Geschichtsdramatik, die sich aber mit historischer Genauigkeit verbinden muss. Das Poetische, also das, was Heyses Stücke nach Treitschke zu viel auszeichne, lässt Raumer aber ausdrücklich als wesentliches Moment zu.

Paul Heyse hat sich selbst gegenüber dem großen Baseler Historiker Jacob Burckhardt – auch ein Ranke-Hörer in Berlin – über seine Geschichtsdrama-

schichtsdramas. Von Aischylos bis Volker Braun, hg. v. Wolfgang Düsing, Tübingen 1998, S. 1–10.

55 Friedrich von Raumer, Über die Poetik des Aristoteles und sein Verhältniss zu den neuern Dramatikern [1828], Berlin 1829, S. 44–54. Vgl. zum Kontext: Wolfgang Struck, Konfigurationen der Vergangenheit. Deutsche Geschichtsdramen im Zeitalter der Restauration, Tübingen 1997, S. 159–184.

56 Friedrich von Raumer, Über die Poetik des Aristoteles und sein Verhältniss zu den neuern Dramatikern, S. 45.

57 Ebd.

58 Vgl. ebd., S. 47.

59 Ebd., S. 54.

tik geäußert.[60] Erstaunlich ist, wie Heyse dabei auf der Abweichungslizenz des Poeten besteht. Spitzfindig betont er gegenüber dem Historiker, dass »Alles, was Fiktion« am Geschichtsdrama sei, »wenigstens *urkundlich* erlogen« werde,[61] also den Geist, nicht aber das einzelne Wort der überlieferten Geschichte wahre:

> Wie traurig steht es um unser Handwerk, wenn es der Drang der Umstände fügt, daß wir uns *nolentes volentes* mit gebundenen Händen der historischen Wahrheit überliefern müssen, wenn wir für unser Thun und Lassen keine andere Entschuldigung haben als jenes: Ja es ist wahr, es ist wirklich wahr, man hat mir's geschrieben![62]

Der letzte Satz macht unmissverständlich deutlich, dass die historische Wahrheit nicht absolut, sondern eine überlieferte ist. Heyse betont die Textualität der Geschichte und er warnt davor, dass »die gesamte historische Dramatik« – wie es der Historismus in dieser Zeit mehr und mehr fordert – »zwischen die Hecken und Zäune unserer modernen Wissenschaft« eingeklemmt wird.[63]

Heyse war an einer zwar anschaulichen, doch nicht überpointierten Art der Historienmalerei im Drama gelegen. Wenn er spezifische Freiräume gegenüber dem Historischen reklamiert, kann er sich auf gewichtige Vorbilder wie Lessing berufen.[64] Eine solche Lizenz des Poetischen gegenüber der Geschichte erscheint Historikern wie Treitschke freilich fremd. Ob die Nutzung der poetischen Lizenz Heyses Stücke grundsätzlich untauglich für die Bühne macht, bleibt jedenfalls eine schwer nachzuweisende Behauptung.

Den erhofften breiten Erfolg durfte Heyse nicht für das gut gemeinte Bayern-Stück verzeichnen, sondern erst für das Geschichtsdrama *Colberg* und zwar nicht für das Königreich Bayern, sondern für Preußen reklamieren. Wird das Geschichtsdrama in den Dienst des Staates und seiner staatsbürgerlichen Erziehung gestellt, ergeben sich die – nicht immer gut zu synchronisierenden – Forderungen nach historischer Objektivität und staatstreuer Auslegung der Geschichte wie von selbst. Poetische Ausgestaltungen stören dabei ja keineswegs. Dramatische Zuspitzungen, die die Autorität des Staates unterhöhlen könnten, erschei-

60 Anlass war die Druckfassung seines Dramas *Ludwig der Bayer*, Berlin 1862.

61 Der Briefwechsel von Jakob Burckhardt und Paul Heyse, hg. v. Erich Petzet, München 1916, S. 107 f. Hervorhebung im Original.

62 Ebd., S. 108. Hervorhebung im Original.

63 Ebd., S. 108.

64 »Der Dichter ist Herr über die Geschichte; und er kann die Begebenheiten so nahe zusammenrücken, als er will. Ich sage, er ist Herr über die Geschichte.« – Gotthold Ephraim Lessing, 63. Literaturbrief, in: Werke 1758–1759, in: Werke und Briefe, Bd. 4, hg. v. Gunter E. Grimm, Frankfurt a.M. 1997, S. 647.

nen hingegen weniger tauglich. Jacob Burckhardt, der neben Nietzsche wichtigste anti-historistische Geschichtstheoretiker der Zeit, antwortet Heyse mit einem gelassenen Lob seiner Geschichtsdramen und stellt dem Dichter einen gewissen Freibrief für die poetische Gestaltung des Historischen einerseits und die Veränderung der poetischen Regeln in Rücksicht auf die Geschichte andererseits aus:

> Zuerst gebe ich Dir als Historiker das Zeugnis, daß Deine Pietät gegen wirkliche Geschichte in der That unglaublich groß ist, mehr als diese ›wirkliche Geschichte‹ verdient. Es sind, ein paar chronologische und causale Freiheiten abgerechnet, eigentlich lauter historische Bestandteile. [...] In einem historischen Drama mag man die Bagage beschränken so sehr man will, es ist nicht zu vermeiden, daß auch die sekundären Interessen ihren Ablauf, ihre Befriedigung oder Nemesis erhalten, und da *kann* die Peripetie nicht immer so liegen wie sie z. B. in einem Drama aus der Phantasiewelt liegen könnte oder müßte.[65]

Nur das Zweite ist poetologisch neu: Nach Jacob Burckhardt darf der Geschichtsdramatiker die so genannten ›aristotelischen‹ Regeln der geschlossenen hohen Tragödie (etwa nach Gustav Freytags zeitgenössischer *Technik des Dramas*[66]), zu der das nationale Geschichtsdrama ja gehört, dann variieren, wenn es der Verlauf der Geschichte verlangt beziehungsweise wenn es die Doktrin der Unveränderlichkeit der historischen Hauptumstände nicht anders zulässt. Burckhardt erweitert also die Lizenz des (Geschichts-)Poeten. Lässt die Dichtkunst eine Veränderung des Geschichtlichen zu, lizenziert der historische Stoff genauso eine Abweichung von den poetischen oder dramaturgischen Regeln. Genau diese Abweichungslizenz nutzt Heyse in seinem *Colberg*-Drama.

Der Auseinandersetzung mit Historikern wie Jacob Burckhardt oder auch Heinrich von Treitschke mag es denn auch geschuldet sein, wenn Paul Heyse in *Colberg* (als Bühnenmanuskript 1865, als Buch 1868)[67] ein Lesedrama erprobt, das weniger mit ›erzählerischen‹ Mitteln als mit der Variation geltender drama-

65 Briefwechsel von Jakob Burckhardt und Paul Heyse, S. 112 f. Hervorhebung im Original.

66 Vgl. Gustav Freytag, Die Technik des Dramas [1863]. Reprographischer Nachdruck der 22. Aufl. 1922, Darmstadt 1992.

67 Zitiert wird folgende Ausgabe: Paul Heyse, Colberg. Historisches Schauspiel in fünf Akten, Stuttgart und Berlin 1913. Neben dieser Lesefassung vgl. auch: Paul Heyse, Colberg. Historisches Schauspiel in fünf Akten (Bühnenmanuscript), München 1865. Vgl. etwa das Exemplar von Adolf Menzel, BSB München, Signatur P.o.germ 2038 o.

turgischer Strukturen auf der Ebene der Bühnendiegese[68] spielt. Seine Dramen als verkappte Erzählung zu interpretieren, würde dem schon zeitgenössischen Vorurteil folgen, Heyse sei nur als Erzähler, nicht aber als Dramatiker erträglich.

Bühnendiegese eines Lesedramas

Hier wird ein anderer Weg versucht: Anhand des Geschichtsdramas *Colberg. Historisches Schauspiel in fünf Akten* kann gezeigt werden, wie Heyses Dramaturgie wirkt, ohne dass sie an eine Aufführung auf dem Theater gebunden wäre. Dem kommt man bei, wenn man nicht eine transgenerische Analyse des Dramas als Erzähltext versucht,[69] sondern eine Dramenanalyse, die *Colberg* nicht lediglich als defizitäre und/oder missglückte Aufführungsvorlage versteht. Das Stück ist – so die These – als dramaturgisches Experiment auf der Ebene der Bühnendiegese und der damit korrespondierenden Handlung (Diegese im engeren Sinne) zu verstehen, wobei das Drama nicht auf eine tatsächliche Realisierung auf der Bühne angelegt ist.

Das Stück handelt von der Belagerung der damals preußischen Festungsstadt Kolberg (heute: Kołobrzeg) durch die napoleonischen Truppen. Elemente der Diegese, die bei einer Inszenierung nicht sichtbar würden, zeigen sich schon in der ersten Szene des Stücks; sie spielt in einem bürgerlichen Zimmer in Kolberg, das Fenster zur Straße und in eine Landschaft enthält. Die erste Regiebemerkung mutet geradezu naturalistisch an; zitiert sind nur die ersten Angaben:

> Zimmer im Hause der Witwe Blank. Türen rechts und links und im Mittelgrunde. Neben der letzteren, die sich auf die Straße öffnet, ein Fenster. Rechts ganz vorn eine tiefe Fensternische mit weißen Vorhängen […].[70]

Das Fenster rechts wird in der folgenden Szene relevant, weil von diesem aus Rose »die Lagerfeuer / Der fremden Unterdrücker glänzen« sehen kann und sich deshalb »ein Geschütz hier in die Nische« wünscht, »[d]as fernhin trüge über Wall und Feld«.[71] Die Nische mit dem Fenster zum Feind ist der Ort ihrer Wut und bietet im Laufe des Dramas die Kanzel für weitreichende Teichoskopien. Denn

68 Die Bühnendiegese umfasst die Welt der Aufführung, so wie sie der Dramentext entwirft. Er stellt gegenüber der dargestellten Geschichte (Diegese) stets eine zweite Ebene des Dramas dar. Vgl. hierzu: Alexander Weber, Episierung im Drama.

69 Vgl. dazu Ansgar Nünning und Vera Nünning, Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär, Trier 2002.

70 Heyse, Colberg, S. 5.

71 Ebd., S. 6.

»[v]on diesem Fenster« aus sieht Rose »wie sonst von keinem Punkt der Stadt«, die Wallanlagen, die Wasserwerke und den Fluss. Von hier aus können Rose und Gneisenau schließlich den heroischen Kampf des Bruders sehen, der am Ende des Dramas den Frieden für Kolberg bringt.[72] Das Fenster zur Straße beziehungsweise zur Stadt und das zur Front und zum Wasserweg, den Rose später für ihre Heldentat nutzt, sind hier als wesentliche, exemplarisch gedachte Raummomente des Stücks eingeführt. Durch beide Fenster wird die tatsächlich relevante Geschichte – die Kämpfe, das Leid des Volkes und die Belagerung der Stadt – quasi auf die Bühne geholt. Die Regiebemerkungen und die von den Protagonisten preisgegebenen Informationen zu den Spielorten dienen dabei nicht nur der Entfaltung der Bühnendiegese, sondern eröffnen dem Dramenleser zusätzlich das Blickfeld der zur Passivität gezwungenen Protagonisten, die räumliche Situation der belagerten Stadt und eine symbolische Vergegenwärtigung unterschiedlicher historischer Optionen (Befreiung, Aufgabe der Stadt, Sieg, Niederlage). Allerdings sind die Wasserwege und Wehranlagen oder die Straße hinter dem hinteren Fenster genauso wenig vom Theaterpublikum aus zu sehen, wie etwa die marschierenden Bürger in einer späteren Regiebemerkung:

> Rose. (Auf der Straße draußen von rechts marschieren die Bürger heran, unter ihnen) Würges, Grüneberg, Schröder, Geertz, der Rektor und sein Sohn (alle in Waffen)[73]

Damit wird deutlich, dass *Colberg* zwar problemlos aufgeführt werden kann, aber nicht unbedingt für die Bühne konzipiert ist. Das Stück hat eindeutig Momente eines Lesedramas.

Schon der ungewöhnliche Bühnen- und Leseerfolg von *Colberg* rechtfertigt eine wissenschaftliche Analyse des Stücks. Das Drama gehört zu den seinerzeit erfolgreichsten, aber auch vermutlich am meisten missbrauchten Stücken deutscher Sprache. Am 31. März 1890 erhielt Paul Heyse für sein Drama die Ehrenbürgerschaft der Stadt Kolberg.[74] Zwischen 1890 und 1940 kamen allein 180 Auflagen heraus. Es wurde bis 1914 auf fast allen großen Bühnen Deutschlands, in Schulen und von patriotischen Laienspielgruppen gegeben; ja, über die Schulen wurde es gewissermaßen zum preußischen Nationaldrama. Der berühmte Münchener Germanist und Lessing-Editor Franz Muncker setzte sich eigens für eine Schulausgabe des Dramas ein. An Heyse schreibt er 1901:

72 Vgl. ebd., S. 137–140.
73 Ebd., S. 131.
74 Vgl. die Abbildung der Urkunde in: Paul Heyse. Münchener Dichterfürst, S. 115.

> Es muß uns allen doch lieber sein – aus ästhetischen u[nd] andern Gründen –, wenn die Gymnasiasten ihre ersten dramatischen Eindrücke aus einem Ihrer Werke als aus einem Stück von Wildenbruch oder gar noch anderen erhalten.[75]

Ernst von Wildenbruch, der gleich zweimal (1884 und 1896) den begehrten (Preußischen) Schillerpreis bekam, gehörte zu jenen Nationaldichtern, die in historischer Manier überlange Geschichtsdramen in einem eher aggressiven, mit Sicherheit aber sehr patriotischen Ton verfassten und dies auch generell forderten.[76] Heyse selbst hebt sich von »unsere[n] bildungsbedürftigen Dramen« – à la Wildenbruch – in einem Brief an Keller ab.[77] Aus heutiger Sicht mag einem der Unterschied zwischen Heyse und Wildenbruch hingegen nicht allzu groß vorkommen. Doch bei genauerem Hinsehen, wird man erkennen, dass Heyse – trotz der unsäglichen Rezeption des Stückes – weitaus differenzierter, mit Treitschke möchte man sagen poetischer, mit der Geschichte umgeht als Wildenbruch und andere preußische Nationaldichter.

Allerdings trug sein Drama nicht wenig zur Förderung der Kriegsbegeisterung vor dem Ersten Weltkrieg bei und noch 1944 nutzten die Nationalsozialisten das patriotische Durchhalte-Drama für ihren Propagandafilm *Kolberg*, obwohl sein Autor Heyse nach nationalsozialistischer Ideologie eigentlich als Halbjude anzusehen wäre und das Stück selbst unübersehbar humane Züge aufweist. Die geschickt gestaltete Dramaturgie des Stücks und die Weiterentwicklung des an Goethes *Götz* orientierten Modells eines selbstreflexiven Geschichtsdramas gilt es genauso in den Blick zu nehmen wie die heute unzeitgemäß wirkenden patriotischen Töne von *Colberg* wenige Jahre vor der Gründung des Deutschen Reichs, die unverhohlene Feier der preußischen Militärideale, aber auch die dort diskutierten Ideen einer verantwortlichen Bürgerwehr oder die deutlich republikanische Akzentuierung mancher Passagen des Dramas.

Das Stück spielt 1806 nach der verlorenen Schlacht von Jena und Auerstedt gegen Napoleon. Nacheinander fallen mit vielen Verlusten belagerte Nachbarstädte, so dass sich der Kommandant der preußischen Hafenstadt entschließt Kolberg kampflos aufzugeben. Dem stellt sich der patriotische Joachim Christian Nettelbeck mit einer Bürgerwehr entgegen. Der historische Nettelbeck berichtet

75 Franz Muncker an Paul Heyse, 9. Oktober 1901, in: Paul Heyse. Münchener Dichterfürst, S. 116.

76 Vgl. Ernst von Wildenbruch, Das deutsche Drama, seine Entwicklung und sein gegenwärtiger Stand, Leipzig 1906, S. 6 f. et passim.

77 Vgl. Heyse an Keller, 11. 8. 1881, in: Paul Heyse und Gottfried Keller im Briefwechsel, S. 234.

übrigens über die Ereignisse in seinen Erinnerungen.[78] Im Drama ersucht er den preußischen König Friedrich Wilhelm III. um die Entsendung eines neuen, kriegserfahrenen Kommandanten. Unter der Leitung des legendären August Neidhardt von Gneisenau gelingt es dann in einem aufopfernden Kampf die belagerte Stadt bis zum Waffenstillstand 1807 zu halten.

Die Konflikte um das richtige politische Vorgehen werden nicht nur zwischen den beiden historischen Helden Nettelbeck und Gneisenau, sondern – dramaturgisch geschickt – auch anhand erfundener Figuren, die eine differenzierte Psychologisierung erlauben, exemplifiziert: Da ist insbesondere die Witwe Blank mit ihren erwachsenen Kindern Rose und Heinrich; er vertritt die Ideale der französischen Revolution und kennt die Kultur des Nachbarlandes. Deshalb setzt er sich voller Enthusiasmus für Friedensverhandlungen ein, weil er glaubt, die Zukunft gehöre dem Weltmann Napoleon und dieser sei sowieso nicht zu verhindern. Rose denkt hingegen patriotischer; sie ist es, die als Botin den Bittbrief der Bürgerschaft um Hilfe durch einen Militärfachmann an den preußischen König überbringt. Fokussiert wird neben der Auseinandersetzung in der Familie Blank auch die Diskussion der Bürger im Ratskeller oder vor der Kommandantur.

Zu den dramaturgischen Experimenten auf der Ebene der Bühnendiegese gehört die ungewöhnliche Handhabung der Peripetie in *Colberg*, die es lohnt, das Drama einmal unter der Maßgabe des geltenden theatralen Regelwerks genauer anzuschauen. Peripetie bezeichnet in der Dramentheorie den Glückswechsel, die plötzliche unerwartete Wendung im Geschehen. Zur Erinnerung: Gustav Freytag[79] hat 1863 – also fünf Jahre vor Erscheinen des *Colberg*-Schauspiels – die ideale deutsche Tragödie in wesentlicher Anlehnung an Schillers *Maria Stuart* entworfen. Er vertrat die Ansicht, dass sie aus »fünf Teile[n] und drei Stellen« zu konstruieren sei: »a) Einleitung, b) Steigerung, c) Höhepunkt, d) Fall oder Umkehr, e) Katastrophe. […] Zwischen ihnen stehen drei wichtige szenische Wirkungen, durch welche die fünf Teile sowohl geschieden als verbunden werden.«[80] Sie finden sich jeweils zwischen den fünf Teilen, also zwischen a) und b), c) und d) sowie zwischen d) und e). Auch Freytags Bezeichnungen haben sich bis heute

78 Vgl. Joachim Christian Nettelbeck, Joachim Nettelbeck, Bürger zu Colberg. Eine Lebensbeschreibung, von ihm selbst aufgezeichnet. Erstes und zweites Bändchen, hg. vom Verfasser der Grauen Mappe [d. i. J. Ch. L. Haken], Halle 1821, Kapitel 23–25.

79 In seinem Brief an seine Eltern vom 27. Mai 1855 verweist Heyse auf seine intensive und inspirierende Lektüre von Freytags Roman *Soll und Haben*. Zu Freytag hegte Heyse bis ins späte Alter eine gewisse Sympathie, wenn auch keine intensive Freundschaft. Immerhin würdigte er ihn im Juni 1889 in seiner Vorrede zur ersten Folge seiner *Kleinen Dramen*. Dass er, schon wegen seiner Dramen-Vorliebe, auch Freytags *Technik des Dramas* gekannt hat, ist sicher anzunehmen. Vgl. Paul Heyse. Münchener Dichterfürst, S. 54 und S. 193.

80 Gustav Freytag, Die Technik des Dramas, S. 102.

eingebürgert: »das erregende Moment, das tragische Moment, das Moment der letzten Spannung«.[81]

Wenden wir dieses Tragödienschema auf Heyses *Colberg*-Drama an, ergibt sich folgendes Bild: Der erste Akt bringt eine Exposition mit der Einführung wichtiger Protagonisten und ihrer Positionen, allen voran Rose und Heinrich. Auch Nettelbeck wird mit seinem Rettungsplan eingeführt. Der erste Akt spielt wie der letzte im Hause Blank, so dass Anfang und Ende aufeinander verweisen. Am Schluss ist der Friede wiederhergestellt, die Ausnahmesituation beendet. Konsequenterweise wählt das Drama in den Akten zwei bis vier öffentliche Orte; denn die jeweilige Gefahr verpflichtet, den privaten Raum – wenn möglich – zu verlassen. Der private Bürger wird als Soldat der Bürgerwehr zum politischen oder besser historischen Faktor.

Der zweite Akt gewährt insofern einen Blick in den Ratskeller als öffentlichen Entscheidungsraum, wo die Bürger über ihr Vorgehen beraten. Gneisenau, das neue militärische Oberhaupt, trifft ein und wird zum Hoffnungsträger. Rose erzählt in einem Botenbericht, wie sie den König bewegen konnte, den kampferprobten Major zu schicken. Der Botenbericht wahrt einigermaßen die Einheit des Ortes, auch wenn innerhalb des Ortes die Schauplätze wechseln: Als Zuschauer bleibt man wie die Bühnenfiguren im belagerten Kolberg. Die räumliche Konzentration auf die eingeschlossene Stadt stärkt so die Wirkung der Diegese. Ganz im Freytagschen Sinn hat also der zweite Akt den Charakter einer Steigerung, während als erregendes Moment zwischen den beiden Akten die Ungewissheit platziert wird, ob Rose – ganz Schillersche »Jungfrau von Orleans« (I, 404)[82] – die feindlichen Linien durchbrechen und sie zudem als junge Frau den König überreden kann, einen Militärfachmann zu schicken. Eine Imitatio Johanna Thibauts wird vom alten »Schiffskapitän« und »Bürgervorstand«[83] Nettelbeck zumindest implizit eingefordert: »Hilf mir doch Kind! Studierst doch deinen Schiller nicht umsonst.«[84] Zwar ist der Hilferuf hier noch auf die adäquate Abfassung eines Bittschreibens bezogen, doch übernimmt Rose später ja tatsächlich die Rolle aus Schillers Drama, indem sie den gefährlichen Rettungsauftrag übernimmt. Übrigens beansprucht Schiller gerade in Bezug auf *Die Jungfrau von Orleans* (1801) jene poetische Freiheit gegenüber dem historischen Stoff, die Heyse später mit Jacob Burckhardt diskutiert. Einschlägig ist der Brief Schillers an Goethe vom 20. August 1799, den Heyse gekannt haben wird:

81 Ebd.

82 Schillers Drama liegt auf Roses Nähtisch: Vgl. Paul Heyse, Colberg, S. 24.

83 Ebd., S. 25.

84 Ebd. Lesefassung und Bühnenmanuskript variieren hier leicht: »Du liest doch den Schiller nicht umsonst.« – Paul Heyse, Colberg (Bühnenmanuscript), S. 15.

> Überhaupt glaube ich, daß man wohl tun würd, immer nur die allgemeine Situation, die Zeit und die Personen aus der Geschichte zu nehmen und alles übrige poetisch frei zu erfinden, wodurch eine mittlere Gattung von Stoffen entstünde[,] welche die Vorteile des historischen Dramas mit dem erdichteten vereinigte.[85]

Hat man diese Äußerung aus Schillers *Jungfrau von Orleans* im Kopf, die im *Colberg*-Drama an entsprechender Stelle ja explizit erwähnt wird, könnte man den Hilferuf Nettelbecks sogar als poetologische Anspielung begreifen.[86] Auch für Heyse geht es darum »das rechte Wort, / das aus der Feder will, zurückzuschieben« und durch ein passendes, dramaturgisch wirkendes zu ersetzen.[87]

Das Erregungsmoment löst sich erst gegen Ende des Aktes mit der Anagnorisis (dem Wiedererkennen) Gneisenaus und dem Botenbericht Roses auf. Klassischerweise müsste eine solche Wiedererkennensszene unmittelbar vor der Peripetie im dritten Akt kommen, die erkannte Hilfe also die Wendung zum Guten oder Schlechten bewirken. So funktioniert etwa Goethes *Iphigenie*. Das ist hier aber nicht der Fall. Vielmehr muss der Zuschauer im dritten Akt, der nun mitten in der Stadt, auf dem Marktplatz zwischen Kirche und Kommandantenhaus, spielt, erleben, dass durch Gneisenaus Ankunft längst nicht alles gewonnen ist. Die Lage spitzt sich zu und Heinrich dringt nun heftiger darauf, die Stadt aus Vernünftigkeit zu übergeben; zu viele Opfer habe es schon gegeben.

85 Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805, hg. v. Manfred Beetz, München 2005 [Nachdruck der Münchener Ausgabe von 1990], Bd. 1, S. 744.

86 Heyses Name verbindet sich auf unterschiedliche Weise mit Friedrich Schiller. Paul Heyse gehörte als führendes (Gründungs-)Mitglied schon seit 1855 der Schillerstiftung an, die es sich zur Aufgabe gemacht hatte, bedürftige Autoren zu unterstützen. Die Deutsche Schillergesellschaft, gegründet 1895 bzw. 1947, ist zwar völlig unabhängig von der Stiftung zu sehen, stand und steht aber in engem Kontakt zu ihr. Schillers Texte, insbesondere seine Dramen gehörten zu den Texten, die Paul Heyse nicht unwesentlich beeinflusst haben dürften und seinen neoklassischen Stil prägten. Davon zeugt etwa sein *Prolog zur hundertjährigen Geburtstagsfeier Friedrich Schiller's* (um 1859), wo Schiller als Vollender der deutschen Dramenkunst gefeiert wird, die mit Lessing, Kleist und Goethe seinen Weg nahm. Der Prolog ist als Rollenlyrik der Muse gestaltet, so dass der Dichter Heyse als (imaginärer) Sprecher an die Seite Schillers rücken kann: »Doch ich [...] / Trat still an seine Seite, ungesehn.« (Druck der Ober-Hofbuchdruckerei, Berlin o. J., Signatur 4 Biogr. 230, 11 der BSB München). 1881 erhielt Heyse den (preußischen) Schillerpreis, der an herausragende Dramatiker vergeben wurde. Berücksichtigt wurden dabei stets vorwiegend tragische Werke in der Tradition Schillers.

87 Paul Heyse, Colberg, S. 25.

Grüneberg: Ihr predigt Rebellion!
Heinrich: Ich pred'ge Notwehr gegen die Gewalt. [...]
Wer geht mit mir, ein freies Manneswort
Vor dessen Ohr zu bringen, der gewohnt ist,
Nur stumme Schergen in den Tod zu schicken?
Erster Bürger: Wenn Ihr der Sprecher sein wollt –[88]

Die Passage über Notwehr und das mögliche Zustandekommen einer vernunftgeleiteten[89] Rebellion fehlt im *Bühnenmanuscript* des Dramas.[90] Als sich Heinrich als Sprecher einer Gruppe von besorgten »Bürger[n]«[91] Gneisenau mannhaft in den Weg stellt, wird er am Ende des dritten Aktes als »Rasender« festgenommen und »unschädlich« gemacht.[92] Für ihn ist Widerstand zur Pflicht geworden, im Drama aber noch nicht ein Bürgerrecht. Gneisenaus Schergen heischen sich deshalb an, den revolutionären Helden in den Tod zu schicken. Das tragische Moment besteht nun darin, dass der Zuschauer nicht weiß, was mit dem Protagonisten passiert. Beide, der erfahrene Feldherr Gneisenau und der junge Aufklärer Heinrich Blank, haben ja irgendwie Recht. Tragisch wirkt hier das scheinbar Unabwendbare: die Hinrichtung des idealistischen Kriegsverbrechers, der zudem den jugendlichen Helden verkörpert. Unbehagen im Sinne Treitschkes löst damit der fehlende Antagonismus zwischen Rose und Heinrich oder Heinrich und Gneisenau aus. Die Positionen der Figurenpaare sind zwar nicht identisch, in mancher Hinsicht aber ähnlich. Alle drei haben das Wohl des Vaterlands im Auge und alle drei argumentieren ethisch und im Grunde vernunftgemäß. Das auf dem Theater wirkungsmächtigere national gesinnte Geschichtsdrama würde die Antagonismen herausstreichen und die Positionen so radikalisieren, dass eine eindeutige Sympathielenkung möglich wäre. Heyses Drama arbeitet stattdessen mit einem gewissen psychologischen Realismus und nimmt dabei unklare Ambivalenzen in Kauf, die, wie wir sehen werden, sogar die Preußenikone Gneisenau betreffen.

Wieder im Einklang mit dem Freytagschen Schema scheint auf den ersten Blick der vierte Akt konstruiert. Handlungsort ist jetzt die enge Kommandantur über dem Lauenburger Tor. Wir bewegen uns also wieder in die Peripherie der Stadt. Die Bürger entscheiden sich für den Widerstand trotz scheinbar aussichtsloser Lage; die Verurteilung Heinrichs durch Gneisenau wirkt überraschend und

88 Vgl. ebd., S. 87 f.
89 »Soll die Vernunft / In Colberg mundtot sein, indes der Wahnwitz / Das letzte Wort behält« (ebd., S. 92).
90 Vgl. Paul Heyse, Colberg (Bühnenmanuscript), S. 56 f.
91 Paul Heyse, Colberg S. 90.
92 Ebd., S. 91.

zweifellos weise: Der pazifistische Aufrührer wird entlassen, aber – trotz inzwischen erfolgter Einsicht in den Sinn der Festungsverteidigung – von allen Kampfhandlungen ausgeschlossen. Gneisenau versagt dem Geläuterten also das – von der Logik des Dramas eingeforderte – Heldentum und widerlegt durch sein bedachtsames Handeln gewissermaßen Heinrichs oben zitierte Anschuldigungen an den Major. Dieser denkt nach und hört zu, bevor er die Schergen schickt.

Auch jetzt kann man mit Freytag argumentieren: Das Moment der letzten Spannung liegt im Einzelnen und der Gemeinschaft. Was wird der selbstbewusste und kampfbereite Jüngling unternehmen? Zuschauen gewiss nicht. Und wird es gelingen, die Stadt zu retten? Wo Heyse in der Konstruktion vom Freytagschen Schema leicht abweicht, ist in der dramaturgischen Funktion des Aktes. Eine Peripetie findet nur in Heinrichs Kopf, nicht aber in der eigentlichen Handlung statt; diese wird nur eigentümlich verzögert. Und Heinrichs geänderte Haltung scheint kaum Relevanz für die Belagerung zu haben. Der Akt wirkt insofern im klassischen Sinn retardierend, bereitet aber weniger die Katastrophe vor, als Freytag es verlangt. Denn in der Entschlossenheit der Bürger zum Widerstand und im Kampfesmut Heinrichs begründet sich eine kleine Hoffnung auf ein gutes Ende für Kolberg.

Der letzte Akt entfaltet die Entscheidungssituation und verlegt – wie von manchem Leser oder Zuschauer sicher erwartet – die Katastrophe ins Einzelschicksal, während das Kollektiv – »ein treuverbrüdert Volk« (V, 11, 354) – einem glücklichen Ende entgegen sieht. Heinrich wird zum Märtyrer fürs Vaterland; er besorgt sich bei Rose die Waffen des Vaters. Nun sind die Geschwister in ihrem Patriotismus vereint, auch wenn Rose das große Opfer fürs Vaterland ahnt. Sie hält den Bruder aber nicht zurück. Dessen Ehrverlust kommt ihr schlimmer vor als der Tod des geliebten Bruders im Felde. Dieser stürmt also mit Wissen der Schwester den Franzosen entgegen, sieht im Feindeslager die preußischen Unterhändler und zwingt die Belagerer so, den längst verhängten Waffenstillstand zwischen Preußen, Russland und Frankreich der Stadt mitzuteilen. Im letzten Akt findet sich also die eigentliche Peripetie, die als zitierbare Losung gesperrt gedruckt wird: »Colberg ist frei!« (V, 11, 314; Hervorhebung im Original), die Wende erreicht. Bei seinem Sturmlauf erleidet Heinrich Blank eine Kopfwunde, die ihn bewusstlos macht. Vielleicht überlebt er die menschliche Tragödie von Kolberg, die angesichts der vielen Opfer nicht nur Begeisterung beim Zuschauer auslösen kann.

Herr Gott, dich loben wir! Laß dieses Saatkorn
Der Freiheit Wurzel treiben, daß es bald
Das ganze deutsche Vaterland umschatte,
Und keines fremden Unterdrückers Fuß

Den heiligen geliebten Boden trete!
Doch dieses Höchste kann nur eins uns schaffen:
Ein treuverbrüdert Volk, ein Volk in Waffen![93]

So das berühmte Gebet Gneisenaus, mit dem das Drama endet. Die deutsche Einheit kommt wenige Jahre, nachdem das Drama uraufgeführt wurde; die Volksbewaffnung – die Umwandlung der Berufs- in eine bewaffnete Bürgerarmee – hat es aus gutem Grund nicht gegeben; eine solche potentielle Partisanenarmee wäre politisch zu gefährlich gewesen. Stattdessen pflegte das Deutsche Reich eine Wehrpflicht, an die sich Reserveübungen anschlossen, also gewissermaßen ein Mittelding zwischen Berufsarmee und Bürgerwehr.

Kollektivsingular und Geschichtsideen

Die Rettung der Stadt basiert im Drama – nicht in der Wirklichkeit – auf einem doppelten Verweigern militärischen Gehorsams und eines deutlichen Bruchs militärischer Gesetze. Ohne Heinrichs massiven Widerstand wäre er nicht von Gneisenau gedemütigt worden. Dieser musste das militärische Standrecht beugen, um Heinrich trotz seines Widerstandes frei zu lassen. Und Heinrich musste sich schließlich erneut den von Gneisenau erlassenen Befehlen widersetzen, um Kolberg zu retten. Wenn man es genau nimmt, dekonstruiert deshalb Heyses Geschichtsdrama den preußischen Überhelden Gneisenau. Dieser Spielraum besteht vermutlich nur, weil der intellektuelle Militär, der Heeresreformer und Waterloo-Held August Neidhardt von Gneisenau in Preußen – trotz oder wegen seiner Verdienste – keineswegs unumstritten war.[94]

Natürlich hält sich das Geschichtsdrama des 19. Jahrhunderts – wie *Colberg* – in der Regel nicht mehr an die drei aristotelischen Einheiten, aber eben ohne radikal in ihrer Formgestaltung zu sein. Das vorliegende Drama verwendet nicht wie Goethes *Götz* Prosa, sondern wie Schiller den Blankvers. Es zeigt damit, dass die Probleme des Trauerspiels nicht bürgerlicher Natur sind, sondern als Staatsgeschäfte von nationaler Relevanz verhandelt werden; sie verlangen einen hohen Ton, der aber seit Schiller nicht mehr an die Zwänge des Reims gebunden ist. Um die Idee der dramatisierten Geschichte sichtbar zu machen, bedienen sich

93 Ebd., S. 142.

94 Vgl. die zeitgenössischen Biographien: Georg Heinrich Pertz, Das Leben des Feldmarschalls Grafen Neitharth von Gneisenau, Berlin 1864–1869; Hans Delbrück, Das Leben des Feldmarschalls Grafen Neidhardt von Gneisenau, 2. Aufl., Berlin 1894 und neuere Darstellungen, etwa: Hans Otto, Gneisenau. Preußens unbequemer Patriot, Bonn 1983.

Dramen wie *Colberg* auch mitunter erfundenen Materials oder fiktiver Charaktere. Heinrich und Rose Blank sind natürlich erfunden. Nicht selten wird dabei – wie bei *Colberg* – eine nationale Vorstellung des Geschichtsverlaufs herausgearbeitet und eine Identifikationsmöglichkeit geschaffen. Erstaunlicherweise implementiert das Drama *Colberg* durch die beiden sich lange Zeit antagonistisch verhaltenden Heldengestalten ein verunsicherndes Moment, das eine polyperspektivische Geschichtssicht aufscheinen lässt. Dies ist neben der impliziten Dekonstruktion ein zweites subtiles Mittel einer differenzierenden Geschichtsdeutung, die das Drama Heyses liefert.

Die Hauptperspektive erscheint dennoch klar und patriotisch: Die deutsche Festung hält der Belagerung stand; dies kann innerhalb der Diegese prophetisch auf das Scheitern Napoleons bezogen werden, zumal der *Colberg*-Held Gneisenau bekanntlich nicht unwesentlich an Waterloo beteiligt war. Insofern zeigt sich im Handlungsverlauf, wie der Kollektivsingular ›die Geschichte‹ wirkt.[95] Diese Denkweise war im Geschichtsdrama seit der Sattelzeit durchaus üblich.

Als politische Idee – im Sinne Treitschkes – erscheint die nationale Einigung (»ein treuverbrüdert’ Volk, ein Volk in Waffen«[96]), die Gneisenau in seinen Abschlussversen unverblümt und mit unübersehbarer Referenz auf die Einigungskriege einfordert. Gleichwohl polemisiert das Drama nicht wie ein Tendenzstück; es argumentiert in den allermeisten Fällen jedenfalls.

So wird in *Colberg* sogar die Wirkungsmacht ›Geschichte‹ kontrovers diskutiert; und darin liegt gewiss ein gutes Stück relativistischer Geschichtssicht, wie wir sie weniger von den Preußen Ranke, Treitschke und Droysen als eben von Burckhardt und Nietzsche, den geistigen Weggenossen Heyses, kennen. Der einzige, der im Drama nicht diskutiert, sondern befiehlt und handelt, ist der Urpreuße Gneisenau. Aber der junge Heinrich Blank vertritt, was das Movens der Geschichte betrifft, eine andere Meinung als seine Schwester Rose. Heinrich entdeckt seit seinem Paris-Besuch in Napoleon das Wirken der Geschichte; nach Austerlitz reitet Napoleon triumphal in die französische Hauptstadt ein:

Auf allen Plätzen stand das Volk. Da kam er
Auf seinem Schimmel langsam angeritten,
Und wie sein Auge durch die Reihen flog,

95 Vgl. Reinhart Koselleck, »Das achtzehnte Jahrhundert als Beginn der Neuzeit«, in: Epochenschwelle und Epochenbewußtsein, hg. von Reinhart Herzog und Reinhart Koselleck, München 1987 (Poetik und Hermeneutik XII), S. 269–282, sowie ders., »Richtlinien für das ›Lexikon Politisch-sozialer Begriffe in der Neuzeit‹«, in: Archiv für Begriffsgeschichte 11 (1967), S. 81–99.

96 Paul Heyse, Colberg, S. 142.

> Fuhr’s wie ein Blitz des Schicksal durch die Herzen;
> Ein Schlag in allen: diesem Mann gehört
> die Zukunft einer Welt! (I, 4, 192–197)

Epiphanieartig ist Heinrich die Wirkungsmacht der Geschichte klar. Weil Napoleon auserwählt ist, die Welt zu beherrschen, erscheint es ihm sinnlos, bei der Verteidigung der Stadt Kolberg Menschenleben zu opfern. Das würde man heute nicht so sehr als eine unpatriotische denn als eine resignative oder sogar humane Haltung deuten, die Menschenleben retten könnte. Doch die national gesinnten Protagonisten des Dramas sehen darin – das Stück erscheint 1865/1868 – eine freche Parteinahme für den Erbfeind Frankreich und sein Kaiserreich. Anders als ihr Bruder argumentiert seine Schwester Rose, die ihre Geschichtsidee wahrlich redegewandt aus dem Wirken Gottes und dessen Legitimation unterschiedlicher Nationen ableitet:

> Wie? Fragt ich, sind wir alle nicht Weltbürger,
> Schon weil wir Menschen sind und Kinder Gottes?
> Und hätte Gott die Länder und Nationen
> Vielfach gemacht an Art und Eigenschaft,
> Wenn er nicht wollte, daß jedes Volk
> In seinen Grenzen wohnte, mit den anderen
> In nachbarlichem Frieden, doch breit,
> Für seine Ehre mannhaft einzustehn,
> Wenn Sie der Nachbar schädigt? (I, 2, 60–68)

Eine merkwürdige Verschiebung der Gender-Erwartungen begegnet uns bei den Geschwistern also: Während Heinrich für eine friedliche Übergabe der Stadt an die Franzosen plädiert, vertritt Rose das Modell einer ›mannhaften Verteidigung‹ der Festung. Er beruft sich auf eine säkulare Vorstellung eines Geschichtsverlaufs, die in seinen Grundzügen an Hegels Weltgeist-Idee erinnert, während sie offenbar von einer Art christlicher Prädestinationslehre ausgeht. Da Gott Nationen geschaffen hat, möchte er auch, dass diese als solche verteidigt werden. Der Gang des Dramas und der Geschichte wird sie bestätigen. Das weiß der zeitgenössische Zuschauer, weil er ein Geschichtsdrama mit unveränderlichem Ausgang und kein Trauerspiel mit ungewissem Ende anschaut. Diese Haltung passt zum patriotischen Geist nationaler Geschichtsschreibung im Historismus. Insofern kann man gar nicht mal sagen, einer der beiden würde ein veraltetes Geschichtsmodell vertreten. Erst am Ende des Dramas klärt sich auf, wer von beiden Recht hatte. Und angesichts des menschlichen Elends, das die Belagerung von Kolberg auch in der Fiktion des Dramas verursachte, kann man, trotz der Einsicht Hein-

richs in sein Unrecht und trotz seines – zumindest möglichen – Heldentods für die Stadt, aus heutiger Sicht keineswegs die patriotische Geschichtssicht Roses als die bessere Option ansehen.

Dies bestimmt denn auch die Perspektive des Spätgeborenen auf das Drama. Aus seiner Sicht hätte der humane Rebell durchaus weitsichtig agiert, wenn es ihm gelungen wäre, Kolberg kampflos aufzugeben. Denn spätestens nach dem Sieg von Waterloo wären ja alle französischen Truppen aus einer weitestgehend unbeschädigten Stadt abgezogen. Angesichts des tatsächlichen Geschichtsverlaufs – mit dem Wissen von 1865/1868, noch vor dem deutsch-französischen Krieg 1870/1871 – ist es ja gar nicht mal ausgemacht, ob die Aufgabe der Festung nicht die bessere Option für die Bürger gewesen wäre. Weniger Opfer hätte es in Kolberg auf jeden Fall gegeben.